

## Systematische Musikwissenschaft

Referenten: Hubert Daschner  
Wilfried Gruhn  
Hermann Jung

Moderation: Helga de la Motte-Haber

Hubert Daschner

### Grundlagen einer musikalischen Semantik

Von *Semantik* – als Oberbegriff für die bedeutungstragende Schicht der Musik – nicht nur eines einzelnen Werkes, sondern einer ganzen Musiktradition – ist in der einschlägigen musikwissenschaftlichen Literatur bisher nur vereinzelt die Rede gewesen. In der Regel war die Erwähnung dieses Begriffes mit der Feststellung verbunden, daß er den Verhältnissen in der Musik unangemessen sei. Zwar werden gewisse „semantische Momente“ nicht geleugnet, doch fehle der Musik im Unterschied zur Wortsprache vor allem „die durchgängige Schicht“<sup>1</sup>.

Im folgenden wird mit der Entscheidung für den Begriff *Semantik* eine gewisse Unschärfe (die ich hier nicht ausdiskutieren kann) bewußt in Kauf genommen. Die Vorteile überwiegen: der in der Sprachwissenschaft etablierte Begriff

- unterstreicht die Analogie von Sprache und Musik (freilich wird hier Musik als System nonverbaler Kommunikation verstanden!) und
- schlägt unmittelbar eine Brücke zu jenem Bereich der Musik, der – dem syntaktischen übergeordnet – einer umfassenden wissenschaftlichen Erschließung bisher weitgehend entzogen war.

Selbstverständlich wird nicht übersehen, daß es in den letzten Jahrhunderten wiederholt Ansätze gegeben hat, einen größeren Teilbereich der semantischen Dimension unter einem übergeordneten Aspekt zu sehen und zu interpretieren (ich erwähne hier nur die Figurenlehre, die Affektenlehre). Diese blieben allerdings ohne Folgen, da sie letztlich nur einen historisch eng begrenzten Geltungsbereich beanspruchen konnten. Ohne Folgen blieb schließlich auch der im Zusammenhang mit der Programmmusik entwickelte hermeneutische Ansatz zu Beginn unseres Jahrhunderts. Hier insbesondere, weil von der falschen Annahme ausgegangen wurde, die untersuchte Musik repräsentiere die Musik schlechthin und daß somit der „Sprachgehalt“ der „melodischen, rhythmischen und harmonischen Elementarformen“ als unveränderliche Eigenschaft der Musik schlechthin zu werten wäre<sup>2</sup>. Bestes Beispiel bietet die sich in unauflösliche Widersprüche verstrickende Tonartencharakteristik des 19. Jahrhunderts.

Die hier intendierte *musikalische Semantik* geht von der Voraussetzung aus, daß ihr Gefüge historisch gewachsen ist, daß ihre Einzelbestandteile (*Semanteme*) auf Konventionen beruhen (wobei zunächst offengelassen wird, inwieweit einzelnen Bedeutungsträgern ursprünglich eine allgemein menschliche Erfahrung zugrundegelegen haben mag).

Ihr *Geltungsbereich* fällt ungefähr mit Entwicklung und Verfall der tonikal organisierten Musik zusammen, innerhalb derer die Semanteme und besonders deren Kombinationen eine den Worten der

<sup>1</sup> Z. Lissa, *Ebenen des musikalischen Verstehens*, in: Faltin/Reinecke, *Musik und Verstehen*, Köln 1973, S. 219, Anm.; T. Kneif, *Anleitung zum Nichtverstehen eines Klangobjekts* (s. o.), S. 167; C. Dahlhaus, *Fragmente zur musikalischen Hermeneutik*, in: *Musikalische Hermeneutik*, Regensburg 1975, S. 165.

<sup>2</sup> Kretzschmars Vorschule der Musikästhetik will „zunächst lehren, was die einfachsten melodischen, rhythmischen und harmonischen Elementarformen für Empfindungen und Vorstellungen ausdrücken und anregen.“ Erst später werden die abstrakten Elementarübungen „mit Beispielen aus der lebendigen Kunst belegt.“ (*Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik*, in: *Jahrbuch Peters*, Leipzig 1902, S. 58 und S. 60.) Von dieser Grundlegung einer Motivästhetik gehen Kurt Hubers experimentalphysiologische Untersuchungen aus (*Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive*, Leipzig 1923).



Sprache entsprechende mehr oder weniger starke Konstanz zeigen. Diese umspannt etwa bei dem fallenden Halbton den gesamten Zeitraum, hat für den Lamento-Baß einen begrenzteren Geltungsbereich (im wesentlichen von Monteverdi bis Bach) und ist für die Zuordnung der Klangfarbe Flöte/Calyppo (in Raimondis *Aventures de Télémaque*) von ephemärer Bedeutung.

Bedeutungsträger (*Semantem*) kann grundsätzlich jedes syntaktische Bauelement sein: das Intervall, das Motiv, die Synkope, die metrische Einheit, der Akkord, die Tonart, die formale Einheit – aber auch die Pause, der Stakkatopunkt, die Klangfarbe usw. Einzelne bedeuten oder vermögen sie in der Regel nichts, erst innerhalb geprägter Muster (*topoi*, *patterns*), innerhalb eines semantischen Feldes<sup>3</sup> verdichten sie sich zu einem Sinn, der letztlich nicht übersetzbar ist, für den sich aber Worte besser eignen als Funktionsbezeichnungen oder syntaktisch orientierte stilkritische Untersuchungen. Dabei wird zunächst davon ausgegangen, daß die Entwicklung syntaktischer Strukturen der eines semantischen Feldes vorausgeht oder (vereinfacht), daß eine Musik ohne semantisches Superstrat (etwa eine Einheit aus Bachs *Kunst der Fuge*) denkbar ist, nicht aber das Gegenteil.

Entwicklungsgeschichtlich ist das *semantische Repertoire* zunächst sehr begrenzt. Die Verständlichkeit wird gesichert durch die Beziehung zum Wort und die Einbettung in das jeweils etablierte syntaktische System (der Kuckucksruf ist eine temperierte Terz, in den Himmel wird auf einer diatonischen Leiter und mensuriert „aufgefahren“). Die Entwicklung imaginärer Kategorien von Raum und Zeit, welche quasi-objektiv durchgemessen werden, ermöglicht eine Fülle von Ton-, Laut-, Wort-, Bewegungsmalereien. Je drängender, individueller ein hiervon ausgehendes oder damit verbundenes Ausdrucks- und Mitteilungsbedürfnis wird, je dichter das semantische Feld (Raum und Zeit werden jetzt subjektiv erlebt), um so höhere Ansprüche werden an das syntaktische System gestellt. Während simple Lautmalereien überall dort möglich sind, wo wenigstens Skalen das Tonmaterial ordnen, während Tonmalerei im weiteren Sinne schon wenigstens die in den anderen Musikkulturen offensichtlich nicht vorhandenen Kategorien von Raum und Zeit voraussetzt, bedarf ein weiter gespanntes Ausdrucksbedürfnis *Voraussetzungen*, die erst um 1600 geschaffen bzw. sichtbar werden. Zu ihnen gehört vorrangig:

- die *Idee eines fertigen Musikwerkes*<sup>4</sup>, das innerhalb eines ausgebildeten Notationssystems den Willen eines Komponisten als ‚res facta‘ objektiviert. Erst hier erhält das Semantem seinen festen Ort, seine unveränderliche Gestalt.
- das *Prinzip der Tonalität*, das innerhalb eines sich stetig weiter entwickelnden melodisch – rhythmisch – harmonischen Beziehungsnetzes Raum schafft, damit das Subjekt „von fremden Ländern und Menschen“ erzählen, damit „die Seele ihre Flügel weit ausspannen“ kann.

Das bedeutet kompositionsgeschichtlich eine Absage an das ‚ad-libitum‘ der Aufführungspraxis, an improvisatorische Freiheiten – an das kirchentonartige System, an die Vorherrschaft der Vokalpolyphonie. Geistesgeschichtlich kam dieser Entwicklung die durch Renaissance und Humanismus getragene Selbstbestimmung des Individuums, die Vermenschlichung der Kunst, die Förderung der spontan erlebten Landessprache zugute.

Die Erfahrung, daß nun die syntaktischen Bauelemente, Einheiten, nach zwei Seiten funktionieren können: nach innen und nach außen; nach innen innerhalb eines Beziehungsnetzes immanent sinnstiftend, formvollendet ein Stück Schönheit vermittelnd – nach außen als Semanteme innerhalb eines semantischen Feldes „bedeutend“, ein Stück menschlicher Erfahrung symbolisierend; die Tatsache, daß ferner jener musikalische Sinn durch das syntaktische Beziehungsnetz insgesamt konstituiert wird, während semantische Momente in der Regel sporadisch, unvermittelt, blitzartig auftreten können, kaum vom syntaktischen Gefüge insgesamt Besitz ergreifend, hat häufig dazu geführt, den semantischen Bereich überhaupt als nebensächlich, beliebig abzutun. Eine Programmouvertüre genügt sich dann gegebenenfalls als gut gemachtes Konzertstück in Sonatenform zu dessen emotionalem Vollzug Titel (Programme) – sofern notwendig oder überhaupt vorher zur Kenntnis genommen – eine mehr oder weniger beliebige, eigentlich auch austauschbare Leitfunktion

<sup>3</sup> ‚Semantisches Feld‘ ist hier enger gefaßt als bei Lissa (S. 234 ff.) oder gar bei Kneif, *Musikalische Hermeneutik, musikalische Semiotik*, in: *Musikalische Hermeneutik*, S. 71. Es enthält keine „metamusikalischen Elemente“. Ich würde hier von einem ‚semantischen Umfeld‘ sprechen.

<sup>4</sup> Vgl. Z. Lissa, *Über das Wesen des Musikwerks*, in: *Neue Aufsätze zur Musikästhetik*, Wilhelmshaven 1975.



übernehmen können. Nach Bedarf läßt man sich zahlreiche Komponisten zu Hilfe kommen, von denen man weiß, wie sehr sie an ihren Titeln herumbastelten, solche manchmal erst nach Abschluß der Komposition hinzuerfanden, ein anderes Mal wieder verbargen oder vernichteten. Bekanntlich schwankte Dvořák bei der Bezeichnung seiner Konzertouvertüre op. 93 zwischen *Liebe*, *Othello*, *Eroica* und *Tragische*<sup>5</sup>!

Damit bin ich im Hinblick auf die hier skizzierten Untersuchungen bei einer wohl entscheidenden Frage angelangt. Sie lautet: Wie läßt es sich nachweisen, daß die syntaktischen Bauelemente eine Doppelfunktion haben, daß eine bestimmte Komposition einen semantischen Bereich hat, der vom Komponisten gewollt und unauswechselbar ist<sup>6</sup>?

Es leuchtet ein, daß wir nicht allein auf Titel, Überschriften, Programme, Aussprüche der Komponisten, auf die Ergebnisse der Rezeptionsforschung, auf die besondere Wirkung einer solchen Musik vertrauen dürfen, daß wir letztlich die Antwort in der Partitur selbst suchen und finden müssen.

Dabei beobachtet man nun, daß solche Kompositionen regelmäßige Neuheiten, Kühnheiten, ja Regelwidrigkeiten (auffällige Verstöße gegen die guten Sitten der etablierten Kompositionslehre) aufweisen, die seit dem 16. Jahrhundert die Kenner und Liebhaber in zunehmendem Maße verunsichern. Natürlich handelt es sich nicht im Einzelfalle um Druckfehler (wie sie wiederholt in Werke von Palestrina, Bach, Beethoven diskutiert wurden) oder um Stümperhaftigkeiten oder Launen der Phantasie; auch nicht um geringe Normabweichungen, die noch als Suche nach „Annehmlichkeiten und Anmut“ (Glarean über Josquin<sup>7</sup>) zu entschuldigen wären. Vielmehr handelt es sich um durch die Autorität des Komponisten und die Wirkung der Musik offensichtlich legitimierte stärkere Normabweichungen, die nicht mehr innerhalb der traditionellen Analysetechniken entschuldbar sind.

Die Folgen sind zwiespältig: Der Hörer steht vor der Wahl, diese Musik entweder strikt abzulehnen oder sich ihrer Wirkung vorurteilslos hinzugeben (was in der Folge zu Parteienbildungen geführt hat). Der zeitgenössische Theoretiker gibt entweder seiner Empörung Ausdruck (z. B. Artusi über Monteverdi) oder „weitsichtiger“ sieht eine neue *prattica* (versuchshalber schon *musica reservata*<sup>8</sup>, auch *musica poetica*<sup>9</sup>) heraufdämmern, deren neue Gesetzmäßigkeiten die vermeintlichen Widersprüche aufheben.

Die geeignete Methode, um diesen neuen Gesetzmäßigkeiten auf die Spur zu kommen, wird also dort einsetzen müssen, wo die herkömmliche – ‚syntaktische‘ – Analyse ihre Grenzen zeigt. Sie wird in einem ersten Schritt möglichst viele Auffälligkeiten in dem Einzelwerk, schließlich im Gesamtwerk eines Komponisten zusammentragen und deren etwaige Gemeinsamkeiten prüfen. Jeppesen hat z. B. eine Reihe ungewöhnlicher Dissonanzbehandlungen Palestrinas mit dem Ergebnis geprüft, daß es grundsätzlich nur zwei Erklärungsmöglichkeiten gibt: den Druckfehler oder die (vom Text zu begründende) Ausdruckscharakteristik<sup>10</sup>.

Allerdings lassen sich solche Teilergebnisse in einer so frühen Phase der Entwicklung noch nicht systematisieren. Jede auffällige Dissonanzbehandlung bleibt noch ein Einzelphänomen. Zwar können im Verlaufe des 17. Jahrhunderts schon solche ungewöhnlichen Dissonanzbehandlungen als rhetorische Figuren systematisiert werden, es fehlt jedoch auch jetzt noch die konstante Verbindung einer bestimmten Dissonanz-Figur zu einem in vergleichbarer Weise differenzierten Wort oder Affekt<sup>11</sup>.

Je mehr allerdings das Repertoire wächst, je dichter das semantische Feld wird, je stärker sich der musikalische Zusammenhang verselbständigt (von der Vorherrschaft des Textes löst) um so mehr ist

<sup>5</sup> Vgl. L. Orrey, *Programme Music*, London 1975, S. 106.

<sup>6</sup> Z. Lissa, *Ebenen des musikalischen Verstehens*, S. 227: „Es stellt sich dann die Frage, wie der Empfänger die Strukturen, die wirklich Bedeutung besitzen, von den leeren unterscheiden soll. Hierauf können wir vorläufig noch keine Antwort geben.“

<sup>7</sup> Vgl. Glareanus, *Dodecachordon* (übers. von P. Bohn, 1888), S. 202 und S. 323.

<sup>8</sup> Vgl. B. Meyer, *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, *Musica reservata* (1976), S. 2.

<sup>9</sup> Vgl. G. J. Buelow, *The New Grove Dictionary*, 1980, Bd. XV, S. 800: „Many of the musical figures, especially those from the earlier sources such as Burmeister and Bernhard, originated in attempts to explain or justify irregular, if not incorrect, contrapuntal writing.“

<sup>10</sup> K. Jeppesen, *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig 1925, S. 85–86, S. 248–259.

<sup>11</sup> Vgl. G. Massenkeil, *Zur Frage der Dissonanzbehandlung in der Musik des 17. Jahrhunderts*, in: *Le Baroque Musical*, Liège 1957, S. 151–176. Einmal beobachtet Massenkeil eine deutliche Beziehung zwischen dem Namen der Figur und dem „Sinn des Textes“ (S. 157).



die Allgemeinverständlichkeit auf ein allgemein verbindliches „Vokabular“ angewiesen, dessen Bedeutungsradius über das Einzelwerk und das Gesamtwerk eines Komponisten, schließlich einer Generation und Epoche hinausgeht. Ein Beispiel mag dies wenigstens erläutern: Monteverdis Toccata zu Beginn der Oper *Orfeo* verdankt ihren auffälligen Glanz zweifellos dem klar strukturierten C-dur, in dem die beteiligten Bläser nahezu pausenlos rotieren – und das besonders zu einer Zeit, da die Vorherrschaft der Kirchentonarten noch zäh verteidigt wird. Dieses C-dur bleibt aber noch Einzelphänomen, so wie das Es-dur der ersten Ombra-Szene, das d-moll der ersten Gewitter- und Sturmzone. Beethovens auftrumpfendes, lichtvolles C-dur im vierten Satz seiner 5. Symphonie findet aber nicht nur im Finale des *Fidelio* seinesgleichen, sondern auch kurz vorher in Haydns *Schöpfung* und nachher in Webers *Freischütz*. C-dur ist also zu diesem Zeitpunkt der Entwicklung kein Einzelphänomen mehr, sondern steht in einer Traditionskette und ist damit „sprachfähig“ geworden!

Aufgabe der *semantischen Analyse* (die grundsätzlich auf der syntaktischen aufbaut) ist es also, alle Einzelphänomene zu einem semantischen Feld zusammenzustellen und dessen jeweils individuelle Bedeutung innerhalb des Einzelwerkes und des Gesamtwerkes eines Komponisten – und dessen überpersönliche Bedeutung innerhalb des Traditionszusammenhanges aufzuweisen und gegebenenfalls zu verbalisieren. Eine unentbehrliche Hilfe dazu dürfte ein noch zu erstellendes ‚semantisches Lexikon‘ sein, in dem möglichst alle Semanteme durch musikalische Beispiele belegt bzw. nachgewiesen werden.

Die vielerlei Schwierigkeiten, ja Gefahren, des skizzierten Vorhabens werden nicht verkannt. Es gilt aber einen von der Wissenschaft bisher vernachlässigten Bereich der Musik endlich mit einer adäquaten, umfassenden und nachprüfaren Methode zu erschließen. Der Hörer, der Interpret, nicht zuletzt der Musikpädagoge dürften daraus großen Nutzen ziehen<sup>12</sup>.

Wilfried Gruhn

### Syntaktische Ästhetik und pragmatische Semiotik Zur Theorie der Bedeutungskonstitution musikalischer Gestaltschichten

Musik unter semiotischen Kategorien zu betrachten führt unweigerlich in das Dilemma, daß musikalische Gestalten und Werke einerseits über ihre physikalisch definierbare Materialität hinausweisen und als bedeutungsvoll erfahren und auch verstanden werden können, während andererseits die Übertragung zeichentheoretischer Begriffe und Prinzipien der Linguistik auf musikalische Verhältnisse zu unaufhebbaren Widersprüchen führt. Die Bestimmung der musikalischen Bedeutung am Modell sprachlicher Zeichenprozesse fördert ein Denken in Analogien und verstellt eher den Blick für die spezifischen Differenzen zwischen sprachlich begrifflicher und musikalischer Bedeutung. Erst unter der Voraussetzung, daß es sich auch bei Musik um Zeichenprozesse handelt, kann ein semiotischer Ansatz wirklich greifen; es ist aber zumindest umstritten, inwieweit der Zeichenbegriff auf Musik überhaupt angewendet werden kann. Sieht man von deskriptiver, programmatischer und textgebundener Musik einmal ab, bei der ein äußerer, nichtmusikalischer Bezug (das Programm, der Text, die Ikonizität des Dargestellten) die Bedeutung stützt, fehlt Musik eine durchgehende semantische Schicht im Sinne zeichenhafter Vertretung, und es stellt sich mit Recht die Frage, ob musikalische Bedeutung, die nicht semantisch fundiert ist, überhaupt als Bedeutung zu bezeichnen ist und ob sie im Rahmen eines semiotischen oder semiologischen Systems erfaßt werden kann<sup>1</sup>.

<sup>12</sup> Vgl. auch H. Daschner, *Semantische Musik als pädagogisches Problem*, in: *ZfMP* 5, Heft 11 (1980), S. 132–134.

<sup>1</sup> Diese Skepsis erscheint durchaus berechtigt, wenn man den analytischen Befund mancher semiologischer Analysen (z. B. der distributionalistischen Ansätze bei Nattiez oder Ruwet) bedenkt, der oft in einem krassen Mißverhältnis zu der angewendeten Theorie steht. Dabei ist auch vor einer Überschätzung der Semiotik als universaler Grundwissenschaft zu warnen. „Sie ist eine Disziplin auf der Ebene von Metatheorie und Reflexion. ... Was sie anbietet, Überlegungen zur Klassifikation von Zeichen, zur Konstitution von Codes, zur Bildung komplexer Texte etc. eignet sich daher nicht unmittelbar, um beispielsweise ein Gemälde Rembrandts oder das Credo der *Missa solemnis* zu analysieren“ (Hubig, 1979, S. 217).